



VALUATION OF THE

LÉONARD DE VINCI

TRATTATO DELLA PITTURA
TRAITTÉ DE LA PEINTURE
(1651)

*Édité, présenté et annoté
par Anna Sconza*

Avant-propos de Pierre Rosenberg

Préface de Carlo Vecce

LES BELLES LETTRES

2012

PRÉFACE

À parcourir les textes du *Trattato della pittura* de Léonard de Vinci, trois siècles et demi après la première édition, un lecteur contemporain, qui n'aurait pas qu'une connaissance superficielle de l'œuvre du maître, ne pourra pas ne pas éprouver l'impression de la distance, de l'éloignement. Les études vinciennes du ^{xx}e siècle ont mis à disposition du lecteur, l'entier *corpus* de ses manuscrits originaux, dans de monumentales éditions critiques et en traduction dans les principales langues du monde. La dimension particulière de Léonard écrivain, et notamment celle de critique et théoricien de l'art, auteur d'une réflexion continue sur la pratique et la théorie de l'art, sur leur confrontation réciproque et en relation à l'entier système des disciplines intellectuelles et des formes de l'expression humaine, certainement destinée (dans ses intentions) à confluer dans un « libro di pittura », a été illustrée par de très importantes contributions interprétatives, de Carlo Pedretti à Ernst Gombrich et André Chastel, culminant dans la récente édition critique du *Libro di pittura* du *Vaticanus Urbinas Latinus* 1270 (édité par Carlo Pedretti et l'auteur de cette préface).

Pourquoi l'impression de la distance ? Parce que, à l'horizon de la réception, dans la culture européenne des Temps Modernes, le sens originaire de la leçon de Léonard s'éloigne toujours plus. Le caractère « révolutionnaire » d'un art qui tentait l'interaction des langues, dans le prolongement de la vie intime des choses et des phénomènes, de leur incessante métamorphose, au delà de la surface des formes et de l'illusion humanistique de leur stabilité, était entièrement oblitéré. À sa place, la réification du système des genres et de l'enseignement de la pratique de la peinture dans les académies modernes, répondant mieux à l'extraordinaire expansion du monde de la production et de l'exploitation de l'art, qui n'était plus (ou pas seulement) liée à la commande religieuse ou princière.

Dès 1540, le dernier élève de Léonard, Francesco Melzi, avait recueilli dans le manuscrit *Urbinas* la majeure partie des textes sur la peinture, en suivant en partie des indications probablement laissées par le maître dans ses dernières années, mais aussi en réorganisant de nouvelles taxinomies qui reflètent mieux la situation culturelle du milieu du Cinquecento (la dialectique entre Classicisme et

Maniérisme, le débat sur l'imitation, le passage des *botteghe* aux académies et aux écoles de formation et de la tradition orale à celle écrite, l'élargissement du public des *intendenti* de l'art au delà du cercle des professionnels et spécialistes du métier, etc.) que celle du Quattrocento florentin et lombard — fonds sur lequel sont élaborées une grande partie des notes vinciennes sur la peinture.

Éloignement et diffraction augmentent sans cesse au cours du Cinquecento, comme l'a mis en évidence une attentive tradition d'études (de Kate Steinitz, Carlo Pedretti, Martin Kemp, Claire Farago, Francesca Fiorani, Juliana Barone et Pietro C. Marani, organisateur d'une importante exposition au Castello Sforzesco de Milan, jusqu'aux plus récentes interventions d'Anna Sconza). La compilation de Melzi a été ultérieurement réduite en une transcription abrégée, qui sera diffusée dans une série de manuscrits de l'Italie vers l'Europe. Et c'est ce texte qui, par l'intermédiaire de Cassiano dal Pozzo et la collaboration fondamentale de Nicolas Poussin, arrive finalement à Paris, et sera publié à Paris en 1651, édité par Raphaël du Fresnoy, dans le texte accompagné par la première traduction française de Roland Fréart de Chambray.

À Paris, donc, pour la première fois, les textes de Léonard arrivent à l'impression dans le recueil intitulé *Trattato della pittura* : un destin paradoxal pour un auteur qui au cours de son existence n'avait pas publié une seule œuvre, et qui n'en avait même jamais terminée aucune, tout en poursuivant, en revanche, dans ses cahiers manuscrits une forme de textualité très moderne et expérimentale, sans aucune hiérarchie, mais toujours ouverte à tout développement possible de la recherche scientifique et de l'enquête sur le réel. Nous sommes désormais à la moitié du Seicento, en plein *Âge classique* et à la veille de la Querelle des Anciens et des Modernes, inaugurée par Charles Perrault en 1687 à l'Académie.

L'image de Léonard, artiste et théoricien de l'art, véhiculée par le *Trattato*, est sans aucun doute très éloignée de l'original ; peut-être aussi déformée et donc objet de critique impétueuse, à l'instar de celle d'Abraham Bosse. Du point de vue strictement philologique, la contribution textuelle du *Trattato* (autant dans la tradition manuscrite que dans la tradition imprimée) est quasi non pertinente, à partir du moment où la tradition toute entière se présente comme *descripta* à partir d'un archétype qui est le manuscrit *Urbino* — témoin en revanche fondamental pour les deux tiers des textes qu'il contient, dérivés d'originaux vinciens aujourd'hui disparus. Cependant, malgré tout, le *Trattato della pittura*, dans l'édition parisienne de 1651, marque une étape essentielle dans l'histoire de la réception léonardesque des Temps Modernes ; et cette étape est d'autant plus significative qu'elle se situe à Paris, en France et non en Italie, c'est-à-dire là où Léonard avait achevé son existence terrestre et où une grande partie de ses chefs d'œuvre aboutiront au cours du temps : ce n'est qu'au Louvre que l'on trouve la *Joconde*, la *Vierge au rocher*, la *Sainte Anne*, le petit *Saint Jean au désert*, la *belle Ferronnière*, la *Leda* perdue, les dessins ; qu'à l'Institut de France, les quatorze manuscrits et les autres dessins entre Chantilly et Bayonne.

Le *Trattato* est le texte qui sera lu en Europe (dans les éditions successives et dans les traductions dans les autres langues européennes) jusqu'à la redécouverte et la publication du manuscrit *Urbino*, au début du XIX^e siècle. C'est pour cela qu'il est important de le relire, aujourd'hui, dans une édition critique qui autorise la confrontation immédiate entre le texte italien et la traduction française — elle aussi le fruit d'un travail interprétatif significatif — et, dans les apparats, avec comme point de départ de ce cheminement textuel, le même *Urbino*. Le *Trattato* alors nous parlera, plus que de Léonard, de ses lecteurs à travers les siècles, en éclairant la métamorphose des idées et des textes, entre théorie et culture scientifique et philosophique, de Galilée à Félibien, des Carache à Poussin et au delà, jusqu'à Goethe.

Carlo Vecce
(trad. F.V.L.)